



В сборнике «Голоса русской филологии из Будапешта» собраны статьи сотрудников Кафедры русского языка и литературы будапештского Университета имени Лоранда Этвеша. Авторы книги выбрали темы, свойственные профилю их личных научных интересов. Тематика статей в то же время свидетельствует о разнообразии исследовательских направлений, существующих на кафедре. В этой книге читатель найдет профессиональное обсуждение актуальных вопросов литературоведения, языкознания, переводоведения и семиотики в области русской филологии, которое ведется в международном контексте современных академических исследований.

ГОЛОСА РУССКОЙ ФИЛОЛОГИИ
ИЗ БУДАПЕШТА

ГОЛОСА РУССКОЙ ФИЛОЛОГИИ ИЗ БУДАПЕШТА

Литературоведение и языкознание
на Кафедре русского языка и литературы
Университета им. Лоранда Этвеша



РЕДАКТОРЫ СБОРНИКА:
КАТАЛИН КРОО (глав. ред.), ЕВА БОНА



Голоса русской филологии из Будапешта





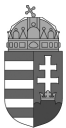


Голоса русской филологии из Будапешта

Литературоведение и языкознание
на Кафедре русского языка и литературы
Университета им. Лоранда Эtvеша

Редакторы сборника:
Каталин Кроо (глав. ред.), Ева Бона

Будапешт, 2018



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

Книга выпущена при поддержке
Министерства человеческих ресурсов Венгрии.

Правка текста носителем русского языка:
Ирина Тишкина

Участие в технической подготовке:
САБОЛЬЧ ЯНУРИК

© Авторы, 2018
© Редакторы, 2018

ISBN 978-963-489-009-6



E Ö T V Ö S
K I A D Ó

www.eotvoskiado.hu

Ответственный редактор: Декан Факультета гуманитарных
наук Будапештского университета им. Лоранда Этвеша
Руководитель проекта: Юлия Шандор
Полиграфическое оформление: «Szépkönyvek»
Дизайн переплета: Ильдико Челе Кмотрик
Печать: ЗАО типография «Pátria»





СОДЕРЖАНИЕ

АЛЕКСАНДРА БАНЧЕНКО / ALEXANDRA BANCHENKO К вопросу теории культа Достоевского	7
ЭНХЗАЯ ВАНДАН / ENHZAYA VANDAN Категория <i>вечности</i> Достоевского в монгольском переводе романа «Преступление и наказание»	20
АГНЕС ДУККОН / ÁGNES DUKKON Власть земная или власть небесная? В. С. Соловьев о взаимоотношении церкви и государства в России	31
МАРИЯ ДЬЁНДЬЁШИ / MÁRIA GYÖNGYÖSI «Карлик» в мифопоэтике А. Блока (варианты образа и их источники)	46
АНДРАШ ЗОЛТАН / ANDRÁS ZOLTÁN Венгерское сложное будущее в ареальном аспекте.....	61
ДОМИНИКА ЗОЛТАН / DOMINIKÁ ZOLTÁN К проблеме «случайности» в поэтике А. П. Чехова	67
ДЬЁРДЬ З. ЙОЖА / GYÖRGY Z. JÓZSA Зеркало в зеркало. Герцен: автобиографичность и самопознание	82
АРПАД КОВАЧ / ÁRPÁD KOVÁCS О поэтических фигурах кореллераций в русской литературе XIX века.....	95
КАТАЛИН КРОО / KATALIN KROÓ Роль нарративной композиции и интертекста в метапоэтике романа Лермонтова «Герой нашего времени»	117
АРАНКА ЛАЦХАЗИ / ARANKA LACZNÁZI К вопросу о сопоставлении категории вида литовского и русского глаголов.....	137
ВИКТОРИЯ ЛЕБОВИЧ / VIKTÓRIA LEBOVICS «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе» и «Ревизор».....	150
ИШТВАН НАДЬ / ISTVÁN NAGY Поэтика и Этнос или что дает понять нам совесть о сущности искусства. Марина Цветаева: Искусство при свете совести.....	166





АНГЕЛА ПАЛАДИ / ANGELA PALÁGYI	
Государственные языки и языки-посредники от Брюсселя до Бельц	183
Ильдико Палоши / ILDIKÓ PÁLÓSI	
К вопросу о многозначности глагольных приставок: мультисубъектность и мультиобъектность	203
МИХАЙ ПЕТЕР / MINÁLY PÉTER	
Стихи о вторичном расцвете любви. Пушкин и Тютчев	217
Тюнде Сабо / TÜNDE SZABÓ	
Две Тани: полемика Л. Улицкой со взглядами Л. Толстого на любовь	221
Жужа Хетени / ZSUZSA HETÉNYI	
К определению жанра и понятия абсурда. Даниил Хармс и Иштван Эркень	231
Сабольч Янурик / SZABOLCS JANURIK	
О некоторых типах калькированных английских терминов в современном русском языке	247
Ласло Ясаи / LÁSZLÓ JÁSZAY	
О взаимоотношении категории вида и лексического значения глагола	257





ДОМИНИКА ЗОЛТАН / DOMINIKÁ ZOLTÁN

К ПРОБЛЕМЕ «СЛУЧАЙНОСТИ» В ПОЭТИКЕ А. П. ЧЕХОВА

В данной статье мы попытаемся найти ответ на вопрос, что на самом деле можно понимать под *случайностью* в поэтике Чехова и является ли эта черта все еще конструктивным фактором поэтики чеховских рассказов и, таким образом, действующим аспектом для их толкования.¹ Как определить случайность так, чтобы она уже перестала считаться теоретической проблемой, а ее толкование начало действовать как инструмент литературного анализа? Рассматривая самые главные предложенные подходы, мы обратим особенное внимание на то, в чем они сходятся друг с другом и как они встраиваются в интерпретацию произведений.

Случайность как объект литературного исследования

Понятие *случайности* в чеховедение ввел А. П. Чудаков своей монографией, вышедшей в 1971 году (Чудаков 1971). Вскоре после издания оно вызвало полемику (об этом см., например, Катаев 1979: 68), которая не утихала и в следующие десятилетия. Сомнения могут возникнуть уже в связи с тем, насколько случайность сама по себе может стать предметом литературоведческого исследования. Ведь исследуя творчество писателей, их поэтические системы, или анализируя самостоятельные произведения, мы обычно обращаем внимание на элементы, выстраивающиеся в ряд, из которых вырисовываются правила построения данного поэтического мира, то есть на те, которые мы считаем *неслучайными*. Обычно мы не спрашиваем, что будет с иррелевантными для структуры элементами. Для нашего исследования слово «лишний» в некотором смысле сходно со словом «случайный». Ведь элемент, появление которого нельзя объяснить, мы склонны считать не только случайным, но и лишним.

Вопреки проблематичности данного понятия, сегодняшним чеховедам так же трудно обойтись без упоминания «случайности», как и в 70-е годы. Работа Чудакова поднимала те вопросы, которые задавали еще современники Чехова, но в то время они выражали критику, недоумение, и проблематичные элементы считались либо недостатками, либо особенностями стиля. Эти вопросы

¹ В данной статье мы постараемся подвести промежуточные итоги более полного исследования в области «случайного» у Чехова. Исследование является частью будущей докторской диссертации. Прежние публикации автора статьи по этой теме см. в конце библиографии.





не поднимались вновь до 70-х годов. Поэтому можно сказать, что принципом случайности Чудаков старался ответить на старые, но не получившие ответа вопросы. Хотя сам исследователь подверг критике свою теорию и перевел ее на уровень общей проблематики целостного анализа художественных систем (Чудаков 1973), вопросы, заданные и забытые, возникли с новой свежестью и оживили науку о поэтике Чехова.

Чудаков исследует поэтику Чехова на трех структурных уровнях: на уровне предметного мира, на уровне фабулы и сюжета и в сфере идей. Он находит элементы, в каком-то смысле отличающиеся на данных уровнях от окружающей их среды и поэтому кажущиеся «случайными». Эти моменты, как правило, бросались в глаза и современным Чехову критикам, которые часто упрекали его в том, что, несмотря на гениальность запечатления моментальных ощущений, они остаются разбросанными мозаиками, подобранные элементы не преодолевают свою конкретность, выявляя какую-либо высшую художественную идею (Чудаков 1971: 277). Чудаков видит изоморфный конструктивный принцип именно в том, как эти элементы *не* встраиваются в иерархическую структуру, которую создают остальные элементы (например, в структуру описания персонажа или фабулы). Поэтому функцию этих элементов невозможно осмыслить в той же структуре. В этом неиерархическом структурном принципе воплощается адогматичное мировоззрение Чехова. В то же время Чудаков подчеркивает, что этот принцип не исключителен (в соответствии с адогматичностью): «чеховское случайное – не проявление характерного, как было в предшествующей литературной традиции, – это собственно случайное, имеющее самостоятельную бытийную ценность и равное право на художественное воплощение со всем остальным» (Чудаков 1971: 282).

В итоге Чудаков утверждает, что предметный мир чеховской художественной системы «предстает перед читателем в его случайностной целостности» (Чудаков 1971: 187), но этим утверждением он и ограничивается, как замечает литературовед-деконструктивист А. Щербенок:

...и целостность для Чудакова как будто заключается в единстве поэтики на разных уровнях. Неслучайно конкретные интерпретации чеховских рассказов, как правило, опровергают основные положения Чудакова, ибо таково предварительное условие возможности анализа; интерпретации эти, впрочем, часто противоречат друг другу (Щербенок 2005: 101).

Случайность как «эффект реальности»

О том, что утверждения Чудакова несправедливы именно в анализах конкретных произведений, пишет и А. Д. Степанов. Из-за априорной установки, предполагающей еще до анализа «завершенность, полноту и избыточность



художественного творения, присутствие в нем всеорганизующего целостного центра» (Степанов 2007: 270), интерпретации отдельных текстов всегда стремятся интегрировать «случайное».

Итак, принцип случайности парадоксален методологически и по мнению современного чеховеда А. Д. Степанова, так как Чудаков искал доминанту, объединяющую уровни художественной структуры в структуралистском ключе, но «единственным объединяющим элементы структуры признаком оказывалась „случайность“, т. е. бесструктурность» (Степанов 2007: 270). Степанов предлагает сразу же разделить два типа случайного – *случайное-для-читателя* и *случайное-для-героя*. В первом варианте читатель

не способен увязать фрагмент текста – слово, деталь, мотив, реплику, поступок персонажа – с целым стилем, хронотопом, сюжетом или героем. Отсутствуют корреляции данного фрагмента с другими, неясна его функция, фрагмент дисфункционален, или кажется таковым (Степанов 2007: 269).

По мнению Степанова, случайное такого типа можно трактовать либо как *знак несовершенства формы* (так как уже с эллинистической поэтики в литературе действителен принцип «сущности» каждой детали),² либо – в новой литературе – как сознательный минус-прием: *знак «эффекта реальности»* (об этом по Барту более подробно см. ниже). Последняя трактовка ближе всего к Чудакову, он находит в «случайности» этих элементов выражение неотобранной целостности мира, знак концепции бытия как присутствия (Степанов 2007: 269).

Барт в своем эссе «Эффект реальности» также говорит о том, что, стремясь к исчерпывающему функциональному анализу, «мы неизбежно встретимся и с такими элементами, которые не могут быть оправданы никакой функцией, даже самой косвенной» (Барт 1989: 393). На примере рассказа Флобера «Простая душа» и романа «Госпожа Бовари» он показывает, что есть выпадающие из структуры элементы, которые сохраняются в ряду как «незначительные», незначимые участки. Согласно Барту здесь важно подчеркнуть, что речь идет именно об описательных частях повествования, ведь они в западноевропейской культуре имеют общий корень с риторикой. Например, в сохранявшейся и на всем протяжении средних веков традиции александрийской неориторической школы было известно понятие *экфрасиса*: «жанр блестящего обособленного отрывка, самоценного, не

² Вспомним формулировку Аристотеля о *необходимости* каждой детали: «Ведь то, что своим присутствием или отсутствием ничего не объясняет, не составляет никакой части целого» (Аристотель 1998: 1077). Здесь, конечно, речь идет немного о другом – о единстве действий в трагедии, но мы можем утверждать, в этом согласны и авторы рассмотренных нами концепций, что «случайная деталь» у Чехова не необходима для действия. Иными словами: она не имеет композиционной мотивировки по категориям Б. Томашевского (см. Томашевский 1996: 191–193).





зависящего от какой-либо функции в рамках целого и посвященного описанию места, времени, тех или иных лиц или произведений искусства» (Барт 1989: 395). Эти описания не подчиняются никаким реалистическим заданиям. И у Флобера, как замечает Барт, такая «эстетическая направленность все еще очень сильна» (Барт 1989: 395).

Но в реалистических описаниях функция эстетичности становится сложнее, чем в классической риторике, поскольку реализм из-за условия «объективности» изложения открыто отказывается от «красной речи» (от нормы риторического кода). Таким образом реализм был вынужден найти «новую мотивировку для описаний».

Неделимые остатки, образующиеся при функциональном анализе повествования, отсылают всякий раз к тому, что обычно называют «конкретной реальностью» (мелкие жесты, мимолетные позы, незначительные предметы, избыточные реплики). Таким образом, чистое «изображение реальности», голое изложение «того, что есть» (или было) как бы сопротивляется смыслу, подтверждая тем самым распространенную мифологическую [мифическую – Д. З.] оппозицию пережитого (то есть живого) и умопостигаемого (Барт 1989: 397–398).

Таким образом, «незначимые», «лишние» детали начинают означать реальность, они непосредственно отсылают к ней. Они – по Барту – говорят только одно: *мы – реальность*.

Они «означают «реальность» как общую категорию, а не особенные ее проявления. Иными словами, само отсутствие означаемого, поглощенного референтом, становится означающим понятия «реализм»: возникает эффект реальности, основа того скрытого правдоподобия, которое и формирует эстетику всех общераспространенных произведений новой литературы (Барт 1989: 400).

Эссе Барта появилось в 1969 году, почти в одно время с монографией Чудакова (1971). Идеи двух исследователей во многом сходны друг с другом. Но А. Щербенок обращает внимание на разницу между двумя концепциями: у Чудакова говорится об «эффекте случайности», а у Барта об «эффекте реальности» (Щербенок 2005: 104). Поскольку в концепции Чудакова случайность – это качество реального мира, «эффект случайности» создает реальность, а не просто ее эффект.

Итак, чеховский текст у Чудакова полон «кажимостей», его структура создает лишь «ощущение квазиполной картины», его детали «псевдослучайны», в нем создается «эффект случайности» – но зато он на самом деле соответствует реальности и этим отличается от флюберовского текста у Барта, в котором реальность присутствует лишь как «эффект». Превращая реальную «структурную излишность» Барта в «эффект случайности», Чудаков тем самым преобразует бартовский «эффект реальности» в саму реальность (Щербенок 2005: 104).



Если у Флобера Барт указывает на связь с традицией (экфрасис – реализм), у Чехова исследователи доказывают отклонение от нормы реалистического описания. Разницу между деталями, создающими «эффект реальности» и «эффект случайности», можно определить как иное отношение к реальности. Но, на наш взгляд, и чеховские «случайностные» детали, как и флоберовские детали, создающие «эффект реальности», подтверждают «мифическую оппозицию» пережитого и умопостигаемого (как предлагает Барт). Таким образом может создаваться оппозиция между восприятием текста как целого и осмыслением его как структуры.

Случайность в контексте языка

После «случайного-для-читателя» обращаемся к случайному второго типа по Степанову – к «случайному-для-героя». Герои Чехова постоянно сталкиваются с дисфункциональностью мира. В чеховском мире, как правило, предметы, процессы или системы, имеющие цель или функцию, этой цели не достигают. «Почти всегда не выполняют своей функции социальные институты: суды, пресса, административные, образовательные и медицинские учреждения, социальные знаки – чины и звания» (Степанов 2007: 271). Эту мысль Степанов обобщает: у Чехова проблемы с принятыми в обществе знаковыми системами. Дисфункциональность знаковых систем связана со случайностью, которая скрыто уже присутствует в них. Так происходит не только в социальных системах, но и в самом языке.³ Степанов разбирает рассказ «Гриша», в котором главный герой, мальчик, гуляет с няней и пытается воспринимать мир с помощью уже постижимых для него понятий, например, «собаку» через «кошку», «тетю» через «маму» и т. д. В общем, он воспринимает мир через «существенно-для-меня». Но это восприятие постоянно пересматривается. Степанов анализирует «Гришу» не «хронологически», а «типологически» (Степанов 2007: 273).

Понять одно через другое – значит исказить смысл. [...] Вспомним, что понятие апперцепции – основа теории внутренней формы А. А. Потебни. Мы называем предмет или явление не по всей совокупности его признаков (что невозможно), а только по одному. При этом признак-«представление» предмета – и в случае вошедшего в словарь слова, и в случае окказионализма – может быть и важным для воспринимающего субъекта (например «удав»), так и неважным («медведь»), как заметным («светляк»), так и незаметным («сливки»). Таким образом, случайное через процессы апперцепции и через внутреннюю форму слова входит в сознание (Степанов 2007: 274–275).

³ О дисфункциональности знаковых систем в мире Чехова см. монографию А. Д. Степанова (см. Степанов 2005а: 196–198 и всю работу) и его статью (Степанов 2005б).



Случайность и открытие

Нам кажется, что предлагаемый Степановым подход к случайности в мире Чехова через внутреннюю форму имеет общий корень с понятием *рассказа открытия* В. Б. Катаева (Катаев 1979). Герой такого типа рассказа живет будничной жизнью, имея свои привычные понятия о ней и о мире. Но — обычно из-за какого-нибудь пустячного случая или «житейской мелочи» — он испытывает разрушение своих представлений. В этом и состоит главное событие рассказа, названное Катаевым *открытием*:

В результате [открытия — Д. З.] опровергается прежнее — наивное, или прекраснотушное, или шаблонное [...] представление о жизни. Жизнь предстает в новом свете, открывается ее «естественный» порядок: запутанный, сложный, враждебный (Катаев 1979: 12).

Принимая в учет пестроту группы *рассказов открытия*, можно заметить, что их герои независимо от профессии, социального слоя, возраста одинаково испытывают разрушение прежнего представления о мире, но причиной этого сходного опыта служат самые разные — реальные, но ничтожные и обычно нелепые ситуации. Детали этих эпизодов оказываются *случайными для героя* (после разрушения схемы представлений), так как они попали в ситуацию как побочные элементы наивного, слишком узкого представления о мире, или — можно сказать по Степанову — из-за случайности внутренней формы понятий героев.

Все предметное, что присутствует при событии такого типа, обретает смысл для читателя с точки зрения открытия, как *присутствующее* при коллапсе автоматизированной схемы видения. Мы предполагаем, что, на самом деле, этот момент является моментом обретения настоящего зрения, поскольку до этого момента герой был слепым из-за автоматизма своей жизни. Можно предположить такое явление — как будто в только что открывшееся новое, еще «бесструктурное» видение героя попадают простые предметы, «случайно» присутствующие в его кругозоре. Герой воспринимает их вырванными из обыденности, полностью отстраненно. Присутствующие в кругозоре героя предметы *отражают* изменение его видения.⁴

Очевидно, переломный момент здесь — это ситуация, которая приводит героя к утрате смысла жизни. В тексте она происходит мимоходом, «случайно» и кажется ничтожной. Однако ее интерпретируемость может выбить героя из привычной колеи. Герой способен интуитивно толковать знаки, и читатель

⁴ На такую же связь между случайной деталью и сюжетом намекает и Дж. Пахомов (Pahomov 1994: 199–200). С помощью чеховской редукции объект доводится до чистого феномена, и читатель достигает чистого видения, которое является основой феноменологии. (К статье Пахомова мы еще вернемся.)



должен следовать его примеру – понять ситуацию и ее толкование (Фрайзе 2012: 261). Выстраивается параллелизм, метаэквивалентность между путем героя и путем понимания читателем текста. Читатель должен пройти три фазы, соответствующие пути героя: тематическое содержание – конструктивное содержание художественного приема – смысл (Фрайзе 2012: 6–7).⁵

По нашему мнению, *случайное-для-героя* и *случайное-для-читателя* не так легко отделить друг от друга, как это предлагал Степанов. Связь между читателем и героем можно понять и через случайность деталей. Случайные детали намечают момент открытия и для читателя. Восприятие текста обозначает структурирование его элементов, определение их по разным схемам. При этом процессе определенные элементы выдвигаются на передний план, а другие в то же время создают фон. Ощущаемая структура вырисована элементами переднего плана, но их нельзя ощутить без фона. При восприятии случайных деталей мы испытываем смешение фигуры и фона. Под фигурой мы подразумеваем структуру, создающуюся из определенных элементов, а под фоном – остальные элементы, которым она противопоставляется.⁶

Случайность как вопрос фигуры и фона

Чудаков также говорит и о проблеме фона, когда речь идет о случайных деталях:

У Чехова мир вещей – не фон, не периферия сцены. Он уравнен в правах с персонажами, на него так же направлен свет авторского внимания. Разговор двух людей не освобожден от окружающих предметов, даже когда он – на гребне фабулы (Чудаков 1971: 252).

Может казаться, что случайность выбранных Чудаковым деталей состоит именно в том, что по реалистическому восприятию они должны были бы служить просто фоном для «важных деталей», но они неожиданно передвигаются на первый план благодаря своей подчеркнутой конкретности или – словами Чудакова – своей неожиданной живописностью, картинностью

⁵ По схеме Фрайзе тематически ориентированное чтение сталкивается с дефицитом мотивации, что инициирует поиск эстетической мотивировки, т. е. смысловых структур. Открытие семантических эквивалентностей приводит к осознанию абсолютной случайности фиктивного мира – это служит еще одним стимулом к поиску смысла. Параллельно с этим герой через нелепую, «незначимую» ситуацию конфронтирует с ничтожностью жизни, обращает взор в бесконечную даль, где для него неожиданно открывается видение, смысл (иллюзия) (Фрайзе 2012: 260–261).

⁶ Здесь понятие «фигуры» как целостной структуры сходится и с «гештальтом», об этом пишет М. Прайс (Price 1971). «Незначимость» чеховских событий тоже возможно понять как проблему фигуры и фона. О том, почему Чехову нужен именно какой-нибудь ничтожный, мелкий случай, убедительно говорит К. Попкин (см. Popkin 1993: 33).





(Чудаков 1971: 143). По мнению исследователя М. Прайса, эти детали находятся на границе фигуры и фона как и «иррелевантная деталь» в реалистических романах (Price 1971).

Прайс под термином «иррелевантная деталь» понимает детали, которые стоят на границе релевантности (*limiting cases of relevance*) и являются межевыми знаками между двумя способами чтения. На примере реалистических романов он исследует, какие конкретные детали входят в описания предметов, персонажей, мест и как формируется их релевантность. В какой мере описание конкретизирует предмет, в какой мере детали в нем являются специфичными? – это зависит от читателя или от доминирующих тем писателя.

Есть определенные атрибуты, необходимые Джейн Остин для своей концепции реальности, и другие, отвлекающие или запутывающие нас в следовании за ее действиями. [...] Принять эту точку зрения романа означает видеть саму релевантность, расширяющуюся и требующую новые детали, и иррелевантная деталь становится границей на пределе этого расширения (Price 1971: 75).⁷

Итак, иррелевантная деталь устанавливает границу возможности истолкования с данной точки зрения. Детали сами по себе не поясняют, релевантны они в тексте или нет. Это – по мнению Прайса – происходит лишь в специальном случае, в абсурдной или сюрреалистской литературе (Price 1971: 89). «Даже если в ретроспективном анализе мы увидим некоторые детали как предельные случаи релевантности, мы вряд ли сможем отделить их от плотной ткани событий, из которой и возникает структура» (Price 1971: 89). Поэтому важность любых деталей остается проблемой, так же, как и возникновение структурной формы остается всегда несовершенным.

Проблема вытекает из сложности распознавания фигуры. Прайс приводит в качестве метафоры пример когнитивной иллюзии, образ зайце-утки, чтобы проиллюстрировать, как может принадлежать одна и та же деталь одновременно двум совершенно разным, несоотносимым фигурам (в литературном тексте: одна и та же деталь принадлежит одновременно двум несоотносимым смысловым рядам) (об этом подробнее см. Чудаков 1973). На этой картинке мы видим или зайца, или утку. Наше восприятие переключается то на зайца, то на утку, но невозможно воспринимать обе фигуры одновременно – ср.:

Фигура, если она достаточно отчетлива, всегда стремится к тому, чтобы определиться через прерывание другой формы, таким образом она преобладает в нашем восприятии как фигура. Эти головоломки восприятия дают нам намек на структуру романов (Price 1971: 82).

Хотя у Прайса речь идет о свойствах реалистического романа, «случайные» детали у Чехова тоже стоит рассмотреть как межевые знаки. Тут приведем

⁷ Здесь и далее перевод цитат из статьи Прайса – Д. З.





весьма показательный пример, чтобы утверждать – когнитивная иллюзия такого же типа почти один в один наблюдается и в поэтике Чехова, даже на уровне визуальности. В рассказе «В усадьбе» (1894) мы читаем описание одного из героев:

Рашевич был возбужден и говорил с чувством. Глаза у него блестели, *pinse-pez* не держалось на носу, он нервно подергивал плечами, подмигивал, а при слове «дарвинист» молодцевато погляделся в зеркало и обеими руками расчесал свою седую бороду. Он был одет в очень короткий поношенный пиджак и узкие брюки; быстрота движений, молодцеватость и этот кургузый пиджак как-то не шли к нему, и казалось, что его большая длинноволосая благообразная голова, напоминавшая архиерея или маститого поэта, была приставлена к туловищу высоко-го худощавого и манерного юноши. Когда он широко расставлял ноги, то *длинная тень его походила на ножницы* [выделено – Д. З.] (Чехов 1974–1983, С. 8: 333).

Все описание создает наистраннейшее впечатление о герое. Но появившаяся в конце деталь удивительна в иной степени. Фигура героя разобрана на частицы, но все-таки голова и туловище сравниваются с человеческими частями тела. Иначе дело обстоит с ногами – или, точнее, с тенью ног. Дело в том, что тень ног у каждого человека может быть похожа на ножницы, но это такое же далекое или случайное сходство, как сходство утиного клюва с заячьими ушами. Удивительность сравнения заключается в той же несоотнесенности разных структур восприятия, как у когнитивной иллюзии. Мы не понимаем героя лучше, узнав о том, что тень его ног похожа на ножницы. Можно задать вопрос еще на уровне мотивов и сюжета: является ли важным «ножницность» героя? Его позы, жесты и негармоничная внешность являются частью психологической характеристики и поэтому участвуют в сюжете. Неожданная деталь в конце описания производит эффект остранения – мы не видим героя больше как целое, мы видим его в его случайности, предметности, и абсолютно «остраняемся» от того, что он говорит.⁸

В отношении проблемы таких же элементов Дж. Пахомов дает ответ с точки зрения визуальной перцепции (Pahomov 1994). Случайную деталь он называет визуальной меткой (*visual tag*) – и указывает на параллель между поэтикой Чехова и минималистского искусства (*minimal art*). Минималистское искусство возводит образ к минимуму формы, но этот единичный минимум может воссоздать целое объекта. У Чехова такой минимум – это маленькая, единичная деталь, которая отличается от других и становится визуальной меткой или признаком ситуации, места, персонажа, например, белизна собачки в «Даме с собачкой».

⁸ Как в известном примере *остранения* у В. Шкловского: Наташа в данном отрывке «Войны и мира» в театре как будто «не слышит» музыку, для нее сопровождающие пение жесты певцов и певиц из фона восприятия выдвигаются на передний план (см. Шкловский 1925). Это так же происходит с жестами и тенью чеховского героя.





В вышеупомянутой статье Пахомова можно найти намек на связь между сюжетом и «случайными деталями». Пахомов также не связывает схему рассказа от открытия со случайной деталью, но на примере отрывка из «Попрыгуньи» иллюстрирует, как иногда именно в кульминационные моменты наступает чистая когниция (чистое восприятие) (Pahomov 1994: 199–200). Этот момент, по его мнению, может быть осмыслен по аналогии с трансцендентальной редукцией в феноменологии Гуссерля (Pahomov 1994: 199). Решающий для чеховских героев (и в общем в поэтике Чехова) момент наступает после разрушения прежних схем восприятия. Он совпадает с достигаемым моментом «чистого сознания» в феноменологии (Pahomov 1994: 199).

В данной статье мы лишь отмечаем момент открытия и на уровне сюжета, и на уровне текста, в котором могут встретиться даже столь разные подходы, как, например, Пахомова, Прайса, Катаева или Фрайзе. Стоит рассчитывать и на предлагаемый путь осмысления через феноменологию. На самом деле уже Чудаков отсылает нас к *феномену* как к единственной адогматичной конкретности.⁹

Случайность как вопрос сегментации

Возвращаясь к крупному плану, когда речь идет о случайной детали, как нам кажется, одним из основных вопросов является то, что на самом деле мы считаем деталью. Каким способом мы сегментируем текст, чтобы получить именно такую «мелочь», а не другую? Правильно ли сегментируем, если получаем случайные, лишние детали? Нельзя ли разделить деталь на частицы еще меньшего объема? На основе существующих исследований по теме случайности можно понять, что далеко не все детали у Чехова случайные. Как отличить их от неслучайных?

Е. Добин предлагает интересный путь, чтобы разобраться с деталями (Добин 1981). Он различает два типа мелких элементов: *детали* и *подробности*. Подробность всегда действует массово, а деталь в единичности, она стоит вместо ряда подробностей. Подробности экстенсивны, а детали интенсивны (Добин 1981: 304).¹⁰

Из писем Чехова и записок современников выясняется, что Чехов сам отличал подробности и детали и часто протестовал против нагромождения подробностей, утомляющего читательское внимание: «Вы нагромодили целую гору

⁹ «Адогматична только конкретность, только феномен бытия. Такую конкретность представляет носитель идеи. Поэтому не идея, а он сам – центральная категория чеховской системы ценностей» (Чудаков 1971: 263).

¹⁰ Можно сказать, что деталь обладает свойствами символа. Существует и такое различие, например, в учебнике А. Б. Есина: деталь-подробность vs. деталь-символ (Есин 2000).



подробностей, и эта гора заслонила солнце»;¹¹ «...на первом плане картины много подробностей [...] Ими надо жертвовать ради целого [...], подробности, даже очень интересные, утомляют внимание».¹² Романы Писемского «утомительны подробностями»¹³ (Добин 1981: 304). Чехов упрекает в том числе и Горького в том, что у него нет сдержанности: «„Особенно эта несдержанность чувствуется в описаниях природы“».¹⁴ Когда мы читаем их, „хочется, чтобы они были компактнее, короче, этак в 2–3 строки“¹⁵» (Добин 1981: 369).

Секрет компактности Добин видит в лаконизме, которого Чехов достигает двумя средствами. Это *смена планов* и *отраженность*:

Чехов закрепляет в прозе прием, который впоследствии в кино будет назван *сменой планов*: от общего к среднему, затем к крупному и, наконец, к детали. [...]

Чем более суживается поле зрения, чем более взгляд приближается к детали, тем сильнее напряжение (Добин 1981: 373–374).¹⁶

Другое средство – *отраженность* – «отделяет, отъединяет объект от остальных подробностей явления, от конгломерата многочисленных частных. Деталь становится еще более выделенной, „спрессованной“» (Добин 1981: 374). Смена планов у Добина – это эффект, дающий рельефность картине. Он приводит как пример картину пожара из «Мужиков»:

Прямое видение только в начале сцены. Затем: «Свет луны померк, и уже вся деревня была охвачена красным дрожащим светом, по земле ходили черные тени, пахло гарью». А в конце – непривычно, невероятно окрашенные ночным пожаром красные овцы и розовые голуби (Добин 1981: 374).¹⁷

¹¹ Л. А. Авилевой. 15 февраля 1895 г. Петербург (Чехов 1974–1983, П. 6: 25). Добин без ссылок цитирует из письма Чехова.

¹² Е. М. Шавровой. 22 ноября 1894 г. Серпухов (Чехов 1974–1983, П. 5: 336).

¹³ А. С. Суворину. 26 апреля 1893 г. Мелихово (Чехов 1974–1983, П. 5: 204).

¹⁴ А. М. Пешкову (М. Горькому). 3 декабря 1898 г. Ялта (Чехов 1974–1983, П. 7: 352).

¹⁵ Далее Чехов опять характеризует нагромождение подробностей как утомительное: «Частые упоминания о неге, шепоте, бархатности и проч. [...] почти утомляют» (Добин 1981: 369).

¹⁶ По мнению Лотмана быстрая смена разных планов «приводит к тому, что незначимое или избыточное в одной системе оказывается значимым в другой (вернее, по-разному значимым в других). Этим достигается неослабевающая информативность текста и та длительность его воздействия, которая нами ощущается как эстетическое воздействие» (Лотман 2015: 328). Смена планов может оказываться ключом и к вопросу членения – как в кинематографии (об этом см. Лотман 2015: 324–328).

¹⁷ Членение это во многом напоминает на членение в стилистическом анализе П. Бицилли, который тоже говорит о чеховском лаконизме. По мнению Бицилли лаконизм предполагает, «во-первых, строжайшую мотивированность *словоупотребления*, во-вторых, единство *символики* и, наконец, единство *композиционного плана*» (Бицилли 2000: 230–231).





Промежуточные итоги

На вопрос «случайное в сопоставлении с чем?» многие исследователи стараются ответить сравнением с реалистическим романом. На наш взгляд, это сомнительный метод, так как таким образом обычно сопоставляются тексты разного размера. Для Чехова длина – или скорее краткость – текста всегда была очень важной. Размер текста – это не пустая формальность, это возможность структуры, это смысл.¹⁸ Относительно случайных деталей вопрос объема кажется подчеркнуто важным. Ведь «компактность» и «лаконичность» описаний, которая столь характерна для чеховских текстов, возможны только при определенном объеме текста. Можно даже говорить об «удельном весе» элементов, когда сравнивается роль детали в романах и в коротких жанрах. В коротком произведении больше внимание уделяется каждому слову.¹⁹ По этой причине проблему случайной детали у Чехова можно считать жанровым вопросом.

Когда мы исследуем «лишние», «случайные» детали в тексте, мы будто хотим понять то, что не входит в наше понимание. Другими словами, мы хотели бы видеть текст одновременно как структуру, имеющую смысл, и как бесструктурное нагромождение слов. Возможно ли вообще воспринимать случайное? Не прав ли герой Чехова, испытывавший случайность, то есть «непонятность» окружающей среды в глухой деревушке, полагая: «если окружающая жизнь здесь, в глуши, ему непонятна и если он не видит ее, то это значит, что ее здесь нет вовсе»? (Чехов 1974–1983, С. 10: 97). Если мы обнаруживаем «случайность» в поэтике Чехова, то видим ее в соотношении с какой-то структурой. Продолжая рассуждения героя, мы были бы неспособны увидеть настоящую случайность. Но чеховский текст, именно благодаря поэтике случайности, способен снова и снова делать мир *видимым* для нас. Самое интересное, что у Чехова речь идет о *видении* в собственном смысле слова – мы имеем дело с визуальностью. Чеховский текст может научить своего читателя – как и героя – чистому видению.

Можно ли как-нибудь определить «место» случайной детали в рассказах? Одним из таких методов может служить на уровне сюжета схема *рассказа открытия*, с помощью которой можно примерно определить кульминационные моменты, где с большей вероятностью возникают такие элементы. Но это возможно и на уровне ритмизации текста. Много раз говорилось о том, что чеховский текст имеет особую *компактность*. Как же она уживается со случайностью? Рассматривая произведение как целое, мы не ощущаем недостаток формы у Чехова – наоборот, чеховские рассказы и повести обладают необыкновенной элегантностью и гармонией, как это характерно для произведений

¹⁸ Как говорит название статьи И. П. Смирнова (см. Смирнов 1993).

¹⁹ С. Сендерович пишет об *удельном весе* деталей в чеховских текстах (см. Сендерович 1994: 11–12).



классицизма. С точки зрения целостности формы и стиля у нас в XXI в. нет никаких сомнений в необходимости всех элементов, в этом смысле и случайные детали встраиваются в целое гармоничной формы. Предположим, что случайные детали в тексте случайны не во всех их «факторах». Содержащие случайности слова размещены в тексте соответственно, в том числе, и строгим правилам *ритмизации* чеховского текста.

Добин, Пахомов и Чудаков также пишут о том, что «случайные» детали появляются в важных местах, обычно ближе к концу описательных частей. Если мы хотим определить это «место», можно обратиться к методу членения и рассмотреть ритм рассказов. Случайная деталь не разрушает единство ритма и членения, а встраивается в них, но, как можно предположить, она находится в определенном месте. То есть она может являться минус-приемом в аспекте реалистического описания и сюжетосложения, но стилистически и по звучанию не выделяется. Лотман объясняет минус-прием на примере стихов: «Когда мы читаем стихи, руководствуясь лексико-смысловыми паузами, в сознании сохраняются ритмические паузы, которые сохраняют свою реальность „минус-приемов“» (Лотман 2015: 197). Чеховские рассказы также читаются как стихотворения: совершенство звучания, стиля и ритмизации не прерывается в описательных частях даже тогда, когда «случайные» детали как «минус-приемы» прерывают сцепление выстраивающихся в иерархические структуры «неслучайных» деталей. Можно предположить, что именно в этом напряжении состоит особенный чеховский эстетический эффект «случайных деталей».

Первый и второй метод подхода к случайности деталей тесно связаны между собой. Открытие на уровне героя обозначает переход от одной структуры восприятия мира к другой, то есть делает возможным момент «чистого», бесструктурного видения. В этот момент, благодаря столкновению с созданной текстом конкретной реальностью, которая не поддается осмыслению, читатель тоже переходит к другому восприятию текста.

Литература

- Аристотель. 1998. Поэтика. В: Аристотель. *Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории*. Минск: Литература, 1064–1112.
- БАРТ Р. 1989. Эффект реальности. В: БАРТ Р. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. Перевод с французского Г. К. Косикова. Москва: Прогресс, 392–400.
- Бицилли П. М. 2000. *Трагедия русской культуры. Исследования, статьи, рецензии*. Москва: Русский путь.
- Добин Е. 1981. Искусство детали. В: Добин Е. *Сюжет и действительность. Искусство детали*. Ленинград: Советский писатель, 300–430.
- Есин А. Б. 2000. *Принципы и приемы анализа литературного произведения*. Москва: Флинта, Наука.
<http://e-libra.su/read/329742-printcipi-i-priemi-analiza-literaturnogo-proizvedeniya.html> (06.02.2018)





- КАТАЕВ В. Б. 1979. *Проза Чехова: проблемы интерпретации*. Москва: Издательство МГУ.
- ЛОТМАН Ю. М. 2015. Структура художественного текста. В: ЛОТМАН Ю. М. *Структура художественного текста. Анализ поэтического текста*. Санкт-Петербург: Азбука, 5–374.
- СЕНДЕРОВИЧ С. 1994. *Чехов с глазу на глаз. История одной одержимости А. П. Чехова. Опыт феноменологии творчества*. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин.
- СМИРНОВ И. П. 1993. О смысле краткости. В: МАРКОВИЧ В. М., ШМИД В. (ред.) *Русская новелла. Проблемы истории и теории*. Санкт-Петербург: Издательство СПбГУ, 5–13.
- СТЕПАНОВ А. Д. 2005а. *Проблемы коммуникации у Чехова*. Москва: Языки славянской культуры.
- СТЕПАНОВ А. Д. 2005b. Чеховская «семиотика»: старение / стирание знака. В: WOŁODŹKO-BUTKIEWICZ A., LUTEVICI L. (red.) *Studia Rossica XVI. Dzieło Antoniego Czechowa dzisiaj*. Warszawa: Studia Rossica, 149–159.
- СТЕПАНОВ А. Д. 2007. Исток случайного у Чехова. В: ЧУДАКОВ А. П. (ред.) *Чеховиана. Из века XX в XXI. Итоги и ожидания*. Москва: Наука, 269–276.
- ТОМАШЕВСКИЙ Б. В. 1996. *Теория литературы. Поэтика*. Москва: Аспект-Пресс.
- ФРАЙЗЕ М. 2012. *Проза Антона Чехова*. Москва: Флинта, Наука.
- ЧЕХОВ А. П. 1974–1983. *Полное собрание сочинений и писем*. В 30 т. *Письма*. В 12 т. *Сочинения*. В 18 т. Москва: Наука.
- ЧУДАКОВ А. П. 1971. *Поэтика Чехова*. Москва: Наука.
- ЧУДАКОВ А. П. 1973. Проблема целостного анализа художественной системы. О двух моделях мира писателя. В: АЛЕКСЕЕВ М. П., МАРКОВ Д. Ф., РОБИНСОН А. Н. (ред.) *Славянские литературы. VII Международный съезд славистов. Варшава, август 1973 г.* Москва: Наука, 79–98.
- ШКЛОВСКИЙ В. Б. 1925. *Искусство как прием*. В: ШКЛОВСКИЙ В. Б. *О теории прозы*. Москва: Круг, 7–20.
<http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.html> (06.02.2018)
- ЩЕРБЕНКО А. 2005. *Деконструкция и классическая русская литература: От риторики текста к риторике истории*. Москва: Новое литературное обозрение.
- РАНОМОВ G. S. 1994. Essential Perception: Čechov and Modern Art. *Russian Literature*, 35, 195–202.
- РОРКИН С. 1993. *The Pragmatics of Insignificance: Chekhov, Zoshchenko, Gogol*. Stanford: Stanford University Press.
- PRICE M. 1971. Irrelevant Detail and Emergence of Form. In: MILLER J. H. (ed.) *Aspects of Narrative*. New York: Columbia University Press, 69–91.

ДОМИНИКА ЗОЛТАН / DOMINIKA ZOLTÁN

Дальнейшие работы автора по данному предмету исследования

2015. „Utazás zökkenővel”. Cselekmény és olvasás párhuzama Csehov *Posta* című elbeszélésében. In: SZABÓ T., SZILI S. (szerk.) *Háborúk és békék. Hagyomány és megújulás a szláv népek történelmében és kultúrájában V. A 2015-ös tudományos felolvasóülés anyaga*. Szombathely: Szláv Történeti és Filológiai Társaság, 245–256.





2016. A „fontos” és a „felesleges” részlet Csehov *Az ismerős férfi* című elbeszélésében. In: SZABÓ T., SZILI S. (szerk.) *Életutak, életrajzok. Hagyomány és megújulás a szláv népek történelmében és kultúrájában VI*. Szombathely: Szláv Történeti és Filológiai Társaság, 160–171.
2016. Столкновение с бессмысленностью (на материале рассказа Чехова *Неприятность*). В: АРКАДЬЕВНА Т. Г. (ред.) *Сборник научных статей участников 9-й международной студенческой научно-практической конференции 19 апреля 2016 года*. Санкт-Петербург: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 12–15.
2017. Внутренняя форма слова как ключ к случайности мира чеховского героя (*Знакомый мужчина, Гриша и Лошадиная фамилия*). В: КОНДРАТЬЕВА В. В. (ред.) *Молодежные Чеховские чтения в Таганроге: материалы IX Международной научной конференции*. Таганрог: Танаис, 23–27.
2017. A véletlenszerűség és a részvét motívuma Csehov *Hivatalos ügyben* című elbeszélésében [Мотив случайности и сочувствия в рассказе Чехова «По делам службы»]. In: GYÖNGYÖSI M. (fel. szerk.), BANCHENKO A., JÓZSA Gy. Z., PALÁGYI A., VÉGH K. (szerk.) *Ad vitam aeternam. Tanulmánykötet Nagy István 70. születésnapjára*. (Olvasatok 6.) Budapest: ELTE BTK Orosz Nyelvi és Irodalmi Tanszék, Orosz Irodalom és Irodalomkutatás – Összehasonlító Tanulmányok Doktori Program, 362–368.

Полный список публикаций см.:

<https://vm.mtmt.hu/www/index.php?AuthorID=10048705>